Universidad de Concepción
Departamento de Música

PANORAMA DE LA MÚSICA POPULAR

Prof. Nicolás Masquiarán D.

¿Cómo escuchamos?[1]

Todos escuchamos la música según nuestras personales condiciones. Pero para poder analizar más claramente el proceso auditivo completo lo dividiremos, por así decirlo, en sus partes constitutivas. En cierto sentido, todos escuchamos la música en tres planos distintos. A falta de mejor terminología, se podrían denominar *1)* el plano sensual, *2)* el plano expresivo, *3)* el plano puramente musical. La única ventaja que se saca al desintegrar mecánicamente en esos tres planos hipotéticos el proceso auditivo es una visión más clara del modo como escuchamos.

El modo más sencillo de escuchar la música es escuchar por el puro placer que produce el sonido. Ése es el plano sensual. Es el plano en que oímos la música sin pensar en ella ni examinarla en modo alguno. Uno enciende la radio mientras está haciendo cualquier cosa y, distraídamente, se baña en el sonido. El mero activo sonoro de la música engendra una especie de estado de ánimo tonto, pero placentero.

El lector puede estar sentado en su cuarto y leyendo este libro. Imagine que suena una nota de piano. Esa sola nota basta para cambiar inmediatamente la atmósfera del cuarto, demostrando así que el sonido, elemento de la música, es un agente poderoso y misterioso del que sería tonto burlarse o hacer poco caso.

Lo sorprendente es que muchos que se consideran aficionados competentes abusan de ese plano de la audición musical. Van a los conciertos para perderse. Usan la música como un consuelo o una evasión. Entran en un mundo ideal en el que uno no tiene que pensar en las realidades de la vida cotidiana. Por supuesto que tampoco piensan en la música. Ésta les permite que la abandonen, y ellos se largan a un lugar donde soñar, soñando a causa y a propósito de la música, pero sin escucharla nunca verdaderamente.

Sí, el atractivo del sonido es una fuerza poderosa y primitiva, pero no debemos permitirle que usurpe una porción exagerada de nuestro interés. El plano sensual es importante en música, muy importante, pero no constituye todo el asunto.

No hay necesidad de más disgresiones acerca del plano sensual. Su atracción para todo ser humano normal es evidente por sí misma. Pero hay una cosa, que es aguzar nuestra sensibilidad para las distintas

[1] Copland, Aaron. *Cómo escuchar la música.* México D.F.: Fondo de Cultura Económica. Capítulo 2, pp.27-35

clases de materia sonora que usan diversos compositores. Porque no todos los compositores usan de la misma manera la materia sonora. No vaya a creerse que el valor de la música está en razón directa de su atractivo sonoro, ni que la música de sonoridades más deliciosas sea la escrita por el compositor más grande. Si ello fuera así, Ravel sería un creador más grande que Beethoven. Lo importante es que el elemento sonoro varía con en compositor, que la manera de usarlo éste forma parte integrante de su estilo y hemos de tenerla en cuenta cuando escuchemos. El lector verá, pues, que es valiosa una actitud más consciente, aún en ese plano primario de la audición musical.

El segundo plano en que existe la música es el que llamé plano expresivo. Pero, al pasar a él, nos metemos en plena controversia. Los compositores tienen por costumbre rehuír toda discusión acerca del lado expresivo de la música. ¿No proclamó el propio Stravinsky que la música era un "objeto", una "cosa" con vida propia y sin otro significado que su propia existencia puramente musical? Esa actitud intransigente de Stravinsky puede que se deba al hecho de que tanta gente haya tratado de leer en muchas piezas significados diferentes. Bien sabe Dios cuan difícil es precisar lo que quiere decir una pieza de música, precisarlo, en fin, de modo que todos queden satisfechos de nuestra explicación. Más eso no debe llevarnos al otro extremo, al de negar a la música el derecho de ser expresiva.

Mi parecer es que toda música tiene poder de expresión, unas más, otras menos; siempre hay algún significado detras de las notas, y ese significado que hay detrás de las notas constituye, después de todo, lo que dice la pieza, aquello de que trata la pieza. Todo este problema se puede tratar muy sencillamente preguntando: "¿Quiere decir algo la música?" Mi respuesta a eso será: "Sí". Y "¿Se puede expresar con palabras lo que dice la música?". Mi respuesta a eso será: "No". En eso está la dificultad.

Las almas cándidas no se satisfarán nunca con la respuesta a la segunda de esas preguntas. Necesitan siempre que la música quiera decir algo, y cuanto más concreto sea ese algo, más les gustará. Cuanto más les recuerde la música un tren, una tempestad, un entierro o cualquier otro concepto familiar, más expresiva les parecerá. Esa idea vulgar de lo que quiere decir la música -estimulada y sostenida por la usual actitud del comentarista musical- habrá que reprimirla cuando y dóndequiera que se la encuentre. En una ocasión me confesó una dama pusilánime su sospecha de que debía haber un grave defecto en su comprensión de la música, ya que era incapaz de asociar ésta con nada preciso. Por supuesto que eso es poner la cosa al revés.

Pero continúa en pie la pregunta de ¿qué es -en cuanto significado concreto- lo más que el aficionado inteligente pueda atribuir a una obra determinada? Yo diría que nada más que un concepto general. La música expresa en diversos momentos, serenidad o exuberancia, pesar o triunfo, furor o delicia. Expresa cada uno de esos estados de ánimo, y muchos otros, con una variedad innumerable de sutiles matices y diferencias. Puede incluso expresar alguno para el que no exista palabra adecuada en ningún idioma. Y en ese caso los músicos gustan de decir, casi siempre, que aquello no tiene más significado que lo puramente musical. A veces van más lejos y dicen que ninguna música tiene más significado que el puramente musical. Lo que en realidad quieren decir es que no se pueden encontrar palabras apropiadas para expresar el

significado de la música y que, aunque se pudiera, ellos no sienten necesidad de encontrarlas.

Pero sea la que fuere la opinión del músico profesional, la mayoría de los novatos en música no dejan de buscar palabras precisas con que definir sus reacciones musicales. Por eso encuentran siempre que Tchaikovsky es más fácil de "entender" que Beethoven. En primer lugar, es más fácil pegar una palabra significativa a una pieza de Tchaikovsky que a una de Beethoven. Es mucho más fácil. Además, por lo que se refiere al compositor ruso, cada vez que volvemos a una pieza suya, casi siempre nos dice lo mismo, mientras que con Beethoven es a menudo toda una gran dificultad señalar lo que está diciendo. Y cualquier músico nos dirá que por eso es por lo que Beethoven es el más grande de los dos. Porque la música que siempre dice lo mismo acaba de embotarse pronto necesariamente, pero la música cuyo significado varía un poco en cada audición tiene mayores posibilidades de conservarse viva.

Escuche el lector, si puede, los cuarenta y ocho temas de las fugas del Clave bien temperado de Bach. Escuche cada tema, uno tras otro. Pronto percibirá que cada tema refleja un diferente modo de sentimientos. Percibirá también pronto que cuanto más bello le parece un tema, más difícil le resulta encontrar palabras que lo describan a su entera satisfacción. Sí, indudablemente sabrá si es un tema alegre o triste, o en otras palabras, será capaz de trazar en su mente un marco de emoción alrededor del tema. Ahora estudie más de cerca el tema triste. Trate de especificar exactamente la calidad de su tristeza. ¿Es una tristeza pesimista o una tristeza resignada, una trsiteza fatal o una tristeza sonriente?

Supongamos que el lector tiene suerte y puede describir en unas cuantas palabras y a su satisfacción el significado exacto del tema escogido. No hay garantía de que los demás estén de acuerdo. Ni necesitan estarlo. Lo importante es que cada cuál sienta por sí mismo la específica calidad expresiva de un tema o, análogamente, de toda una pieza de música. Y si es una gran obra de arte, no espere que le diga exactamente lo mismo cada vez que vuelve a ella.

Por supuesto que ni los temas ni las piezas necesitan expresar una sola emoción. Tómese un tema como el primero de la Novena Sinfonía, por ejemplo. Está indudablemente compuesto por diferentes elementos. No dice sólo una cosa. Sin embargo, cualquiera que lo oiga percibirá una sensación de energía, una sensación de fuerza. No es una fuerza que resulta simplemente de lo fuerte que es tocado el tema. La extraordinaria energía y el vigor del tema tiene por resultado que el oyente reciba la impresión de que se ha hecho una declaración violenta. Pero no debemos nunca tratar de reducirlo a "el mazo fatal de la vida", etc. Y es ahí donde comienza la disensión. El músico, exasperado, dice que aquello no significa otra cosa que las notas mismas, mientras que el no profesional está demasiado impaciente por agarrarse a cualquier explicacion que le dé la ilusión de acercarse al significado de la música.

Ahora, quizá sepa mejor el lector lo que quiero decir cuando digo que la música tiene en verdad un significado expresivo, pero que no podemos decir en unas cuantas palabras lo que sea un significado.

El tercer plano en que se entiende la música es el plano puramente musical. Además del sonido

deleitoso de la música y el sentimiento expresivo por ella emitido, la música existe verdaderamente en cuanto las notas mismas y su manipulación. La mayoría de los oyentes no tienen conciencia suficientemente clara de este tercer plano. Hacer que se percaten mejor de la música en ese plano será en gran parte la tarea de este libro.

Por otro lado, los músicos profesionales piensan demasiado en las meras notas. A menudo caen en el error de abstraerse tanto en sus arpegios y staccatos, que olvidan los aspectos más hondos de la música que ejecutan. Pero desde el punto de vista del profano, no es tanto cuestión de vencer malos hábitos en el plano puramente musical como de enterarse mejor de lo que sucede en cuanto a las notas.

Cuando el hombre de la calle escucha "las notas" con un poco de atención, es casi seguro que ha de hacer alguna mención de la melodía. La melodía que él oye es bonita o no lo es, y generalmente ahí deja la cosa. El ritmo será probablemente los siguiente que le llame la atención, sobre todo si tiene un aire incitante. Pero la armonía y el timbre los darán por supuestos, eso si llega a pensar siquiera en ellos. Y en cuanto a que la música tenga algún género de forma definida, es una idea que no parece habérsele ocurrido nunca.

Es muy importante para todos nosotros que nos hagamos más sensibles a la música en su plano puramente musical. Después de todo, es una materia verdaderamente musical lo que se está empleando. El auditor inteligente debe estar dispuesto a aumentar su percepción de la materia musical y de lo que a esta le ocurre. Debe oír las melodías, los ritmos, las armonías y los timbres de un modo más consciente. Pero sobre todo, a fin de seguir el pensamiento del compositor, debe saber algo acerca de los principios formales de la música. Escuchar todos esos elementos es escuchar en el plano puramente musical.

Permítaseme repetir que sólo en obsequio a una mayor claridad disocié mecánicamente los tres distintos planos en que escuchamos. En realidad, nunca se escucha en este plano o en aquel otro. Lo que se hace es relacionarlos entre sí y escuchar de las tres maneras a la vez. Ello no exige ningún esfuerzo mental, ya que se hace intuitivamente.

Esta correlación instintiva quizá se aclare si la comparamos con lo que nos sucede cuando vamos al teatro. En el teatro nos damos cuenta de los actores y las actrices, los vestidos y los decorados, los ruidos y los movimientos. Todo eso le da a uno la sensación de que el teatro es un lugar en el que es agradable estar y ello constituye el plano sensual de nuestras reacciones teatrales.

El plano expresivo del teatro se derivará del sentimiento que nos produzca lo que sucede en la escena. Se nos mueve a lástima, se nos agita o se nos alegra. Y es ese sentimiento genérico, engendrado al margen de las determinadas palabras que allí se dicen, un algo emocional que existe en la escena, lo que es análogo a la cualidad expresiva de la música.

La trama y su desarrollo equivalen a nuestro plano puramente musical. El dramaturgo crea y desarrolla un personaje de la misma manera, exactamente, que el compositor crea y desarrolla un tema. Y según el mayor o el menor grado en que nos demos cuenta de cómo el artista en cualquiera de ambos

terrenos maneja su material, así seremos unos auditores más o menos inteligentes.

Con facilidad se echa de ver que el espectador teatral nunca percibe separadamente ninguno de esos tres elementos. Los percibe todos al mismo tiempo. Otro tanto sucede con la audición de la música. Escuchamos los tres planos simultáneamente y sin pensar.

En un cierto sentido, el oyente ideal está dentro y fuera de la música al mismo tiempo, la juzga y la goza, quiere que vaya por un lado y observa que se va por otro; casi lo smismo que le sucede al compositor cuando compone, porque, para escribir su música, el compositor tiene también que estar dentro y fuera de su música, ser llevado por ella, pero también criticarla fríamente. Tanto la creación como la audición musical implican una actitud que es subjetiva y objetiva al mismo tiempo.

Lo que el lector debe procurar, pues, es una especie de audición más activa. Lo mismo si escuchamos a Mozart que a Duke Ellington, podremos hacer más honda nuestra comprensión de la música con sólo ser unos oyentes más conscientes y enterados, no alguien que se limita a escuchar, sino alguien que escucha algo.